



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Śląskie (sub)pole sztuki : geneza, struktura, znaczenie

Author: Tomasz Warczok, Joanna Wowrzechka-Warczok

Citation style: Warczok Tomasz, Wowrzechka-Warczok Joanna. (2009).
Śląskie (sub)pole sztuki : geneza, struktura, znaczenie. "Studia Socjologiczne"
(Nr 4 (2009), s. 295-313).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Warczok
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Joanna Wowrzeczka-Warczok
Uniwersytet Śląski

ŚLĄSKIE (SUB)POLE SZTUKI. GENEZA, STRUKTURA, ZNACZENIE

Artykuł przedstawia obraz śląskiego uniwersum sztuki (sztuk wizualnych), traktowanego jako część polskiego pola artystycznego. Autorzy, posługując się teorią pól społecznych Pierre'a Bourdieu kreślą genezę i strukturę śląskiego subpola, a także próbują odczytać jego miejsce i znaczenie w szerszej przestrzeni narodowej. Według nich, śląskie subpole dzieli się na dwa główne obszary: ortodoksji – sztuki klasycznej (uznanej) i heterodoksji – awangardy. Obszary te wzmacniane są przez dwie główne siły; w przypadku pierwszym lokalnych pól politycznych i biurokratycznych, w przypadku drugim, centralnych sił narodowego pola sztuki. Analiza oparta została na badaniach empirycznych śląskich galerii prezentujących sztukę współczesną.

Główne pojęcia: pole sztuki, walka symboliczna, lokalne/centralne, galeria sztuki, konsekracja, kapitał.

Wprowadzenie – pole sztuki według Pierre'a Bourdieu

Celem artykułu jest zarysowanie obrazu śląskiego świata sztuki, jego genezy oraz mechanizmów określających logikę jego funkcjonowania. Narzędziem teoretycznym, które najpełniej, w naszym przekonaniu, nadaje się do tego, jest koncepcja pola sztuki Pierre'a Bourdieu. Po pierwsze, poprzez zakładaną anty-substancjalność (niezgoda na traktowanie obiektów kultury w wyizolowaniu) wskazuje, że zrozumienie i wyjaśnienie sensu działalności artystycznej wymaga odniesienia do całego zespołu relacji społecznych ją tworzących. Po drugie, ukazuje siłę strukturalnych, naznaczonych przemocą symboliczną uwarunkowań, mających fundamentalny, aczkolwiek rzadko zauważany (także przez ludzi zajmujących się działalnością artystyczną), wpływ na treść samej sztuki. W perspektywie tu przedstawionej chodzić będzie z jednej strony o nakreślenie struktur lokalnych, śląskich, z drugiej, relacji łączących śląski mikrokosmos

Tomasz Warczok, Instytut Filozofii i Socjologii, Katedra Socjologii Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, e-mail: greyy@o2.pl

Joanna Wowrzeczka-Warczok, Instytut Sztuki Uniwersytet Śląski, e-mail: joanna.wowrzeczka@gmail.com

sztuki z uniwersum ogólnopolskim. Ukazanie śląskiej sztuki w perspektywie socjologii Bourdieu pozwala na wyjście poza dotychczasowe, *stricte* estetyczne ujęcia – nie tylko wskazuje społeczną genezę jej pozycji na tle sztuki polskiej, ale także wyjaśnia (a nie tylko opisuje) specyfikę śląskiego mikrokosmosu artystycznego oraz ukryte reguły jego działania.

Zarysowane ujęcie odnosi się do relacji centrum/peryferie – podziału polskiego świata sztuki na obszar rdzenia, zlokalizowanego, z racji silnej centralizacji sztuki w Polsce, przede wszystkim w Warszawie oraz regionalnych peryferii. Śląskie uniwersum sztuki stanowi paradygmatyczne peryferie w zakresie działalności artystycznej, głównie z powodu specyficznych cech społecznych całego regionu: dominacji produkcji przemysłowej, a co za tym idzie marginalizacji podmiotów będących nośnikami kultury wysokiej. Mimo tego twórczość rozmaitej proweniencji rozwija się na tym obszarze dość dynamicznie, od dawna naznaczona jest jednak peryferyjnym położeniem w całym, ogólnopolskim systemie sztuki.

System sztuki pojmować będziemy, za Bourdieu, jako pole, czyli przestrzeń „obiektywnych relacji między jednostkami bądź instytucjami rywalizującymi o te same stawki.” (Bourdieu 1993a: 133). Zdaniem Bourdieu, działalność artystyczna, mająca miejsce zawsze w obrębie pola sztuki, stanowi, wbrew potocznym wyobrażeniom, przejaw społecznej walki, w której stawką jest władza (zdolność prawomocnego określania, czym jest „prawdziwa” sztuka) oraz pozycja określona przez kapitał symboliczny, definiowany jako uznanie oparte na zbiorowej wierze aktorów wyposażonych w specyficzne kategorie postrzegania (Bourdieu 1998c: 112).

Pole sztuki dzieli się na dwa zasadnicze obszary – sektor „sztuki komercyjnej” przeznaczonej do szerokiego odbioru, zorientowanej na natychmiastowy ekonomiczny zysk oraz sektor „sztuki dla sztuki”, sztuki „czystej”, poszukującej, skierowanej przede wszystkim do konkurentów (innych uczestników gry). Sektor pierwszy, z powodu zależności od sił zewnętrznych (np. ekonomicznych czy politycznych), zwany jest heteronomicznym. Sektor drugi zaś, autonomicznym. Kluczowym wymiarem różnicującym te dwa sektory jest czas: „z jednej strony są tu przedsięwzięcia o *krótkim cyklu produkcyjnym*, dążące do zminimalizowania ryzyka oraz dostosowanie się z wyprzedzeniem do rozpoznawalnych oczekiwań klienta [...]. Z drugiej strony – przedsięwzięcia o *długim cyklu produkcyjnym*, oparte na akceptacji ryzyka nieodłącznego od inwestycji kulturowych [...]. Nie znajdując rynku w chwili obecnej, produkcja ta, całkowicie skierowana ku przyszłości, ma tendencję do gromadzenia produktów nieustannie zagrożonych degradacją do statusu rzeczy materialnych” (Bourdieu 2001: 220).

Zarysowana opozycja przecina się z inną, dzielącą pole na obszar ortodoksji, zajmowany przez artystów uznanych, najzasobniejszych w kapitał i obszar

heterodoksji, koncentrujący nowo przybyłych – heretyków chcących podważyć istniejący ład. Po stronie autonomicznej pola wyrazistym przykładem takiej walki są zmagania między nową awangardą a awangardą uznaną – konsekrowaną (tamże, s. 189).

Pole sztuki jest częścią pola władzy, skupiającego różne pola (ekonomiczne, polityczne, prawne itd.), których przedstawiciele, dominujący w swoich obszarach, w polu władzy walczą o „dominującą zasadę dominacji i ‘kurs wymiany’ między różnymi rodzajami kapitału, które stanowią podstawę różnego rodzaju władzy” (Bourdieu 2006: 147). Pole sztuki, reprezentujące kapitał kulturowy, leży w podporządkowanej części pola władzy (gdzie dominuje kapitał ekonomiczny lub polityczny), lecz posiada pewien stopień wywalczonej autonomii, dzięki czemu może działać zgodnie z zasadami wewnętrznymi. Stopień autonomii pola idzie w parze z zakresem obowiązywania tychże zasad, co oznacza, że w wypadku utraty autonomii, jest ono całkowicie podporządkowane regułom ekonomicznym i / lub politycznym. W takim wypadku rozszerza się zakres obowiązywania sektora heteronomicznego pola, a działalność artystyczna (jej forma i treść) jest określana bądź przez pole biurokratyczno-polityczne, bądź przez pole ekonomiczne. Przypadek pierwszy dotyczył na przykład Francji przed pojawieniem się impresjonistów, a w szczególności Éduarda Maneta, od którego rozpoczyna się historia tamtejszego pola artystycznego (Bourdieu 1993b: 238); przypadek drugi, staje się według oceny Bourdieu (1998a: 76; 1998b: 68), właściwy czasom współczesnym, kiedy to rynek ekonomiczny, w pełni już globalny, wspólnie ze skomercjalizowanym polem medialnym coraz silniej spycha na margines wszystkich tych, którzy hołdują dawnej zasadzie autonomii i odraczania gratyfikacji ekonomicznej.

Teoria pola wskazuje, że działalność artystyczna nie stanowi, jak chcieliby sami twórcy, wyrazu indywidualnej, wolnej kreacji. Jest ona działalnością *par excellence* zbiorową. Na fakt ten wskazywali już inni badacze (por. Becker 1982; White i White 1993), lecz zasługą Bourdieu jest zauważenie, że mamy tutaj do czynienia ze swoistym „wytwarzaniem wiary” (Bourdieu 1993b: 74) – wiary w wartość sztuki i wartość danego artysty, w czym biorą czynny udział także inni aktorzy: pracownicy galerii, kuratorzy wystaw, krytycy, którzy, ni mniej, ni więcej pozostają współtwórcami dzieła sztuki. Wiara w sztukę wytwarzana jest w cyklach konsekracji (uświęcania danego artysty): „A konsekuje B, który konsekuje C, który konsekuje D, który... konsekuje A. Im bardziej cykl jest złożony, tym bardziej jest niewidzialny, tym bardziej jego struktura może pozostać nierozpoznana, a efekt wiary silniejszy” (Bourdieu 1993a: 138).

Zaistnienie i funkcjonowanie sztuki, sztuki „czystej”, wymaga zaistnienia dwóch przestrzeni społecznych – przestrzeni producentów, czyli autonomicznego pola sztuki i przestrzeni konsumentów, to znaczy grupy koneserów sztuki. Są one od siebie zależne i wzajemnie na siebie wpływające, obie są także

efektem długiego procesu historycznego, z którego wyłoniła się zarówno sama sztuka (w dzisiejszym rozumieniu), jak i konstytuujący ją ogląd – „bezinteresowny” i „czysty” (wolny od jakiegokolwiek jawnej funkcji) [Bourdieu 1993b: 256–257]. Ten ostatni uwarunkowany jest szczególną dyspozycją estetyczną, wykuwaną w warunkach wolności od konieczności ekonomicznych, a więc w klasach wyższych i średnich (Bourdieu 2005). Przyswojenie owej dyspozycji, będącej w istocie ucieleśnionym kapitałem kulturowym, sprowadza się – jak pokazały badania Bourdieu i Darbela (1991) – do praktycznego przyswojenia (najczęściej już w dzieciństwie, w trakcie wizyt w galeriach i muzeach) kodów-stylów sztuki, których znajomość jest warunkiem *sine qua non* rozumienia sensu poszczególnych dzieł artystycznych. Ci, którzy owego kapitału kulturowego nie mogą nabyć (klasy niższe) są zmuszeni do postrzegania dzieł sztuki za pomocą kategorii wziętych z doświadczenia codziennego. W ten sposób poszukują w sztuce funkcji (emocjonalnych, etycznych), odrzucając wszystko to, co sprowadza się jedynie do stylizacji, czystej formy.

Sama działalność artystyczna podyktowana jest z jednej strony miejscem zajmowanym w strukturze pola, czyli pozycją artysty (albo innych aktorów współtworzących dzieło sztuki, a zajmujących wobec danego artysty pozycję homologiczną), z drugiej strony, habitusem. Habitus z kolei to „system trwałych i przekładalnych *dyspozycji*, ustrukturyzowanych struktur, predestynowanych do tego, by funkcjonować jako struktury strukturujące, czyli jako zasady generujące i organizujące praktyki oraz wyobrażenia” (Bourdieu 2008: 72–73). Artyści, galerzyści, kuratorzy, wchodząc do pola, uwzględniają (najczęściej nieświadomie) istniejący stan walk, widziany przez pryzmat swoich schematów mentalnych zinkorporowanych w habitusie. Ów stan walki definiowany jest jako przestrzeń możliwości, czyli rzeczy (problemów, tematów, stylów) dostępnych w danym momencie historycznym (Bourdieu 1993b: 30–32). Przestrzeń możliwości stanowi efekt poprzednich walk, jest więc rezultatem całej historii pola. Oznacza to, że adekwatne poznanie logiki pola musi uwzględniać zarysowanie jego przeszłości, co też w odniesieniu do śląskiego – jak to określamy – subpola, poniżej uczynimy. Śląskie subpole odnosić się będzie do wydzielonej strefy geograficznej, której granice zakreślone są przez dzisiejsze województwo śląskie. Obejmuje więc nie tylko część Górnego Śląska (położoną w granicach województwa), ale także Zagłębie Dąbrowskie oraz część dawnego województwa częstochowskiego i bielskiego. Takie ujęcie przedmiotu badań jest nieco problematyczne, gdyż zmieniające się podziały administracyjne oraz efekt „długiego trwania” podziałów regionalnych (Górny Śląsk, Zagłębie itd.) miały niewątpliwie wpływ na trajektorię całego subpola, a także jego strukturę, która ulegała stopniowym przekształceniom. Z pewnością w ramach śląskiego subpola wyróżnić możemy dalsze części składowe, jednak istnieją silne elementy integrujące, uzasadniające ba-

danie tego obszaru w zarysowanym kształcie: wspomniany podział administracyjny (a co za tym idzie – np. system wsparcia finansowego, które w drodze grantów dystrybuowane jest w dużej mierze w ramach województwa) oraz katowicka Akademia Sztuk Pięknych (która jest najważniejszym podmiotem kształcenia artystycznego w województwie i głównym punktem odniesienia dla całego subpola). Powoduje to rozmaite formy współpracy między instytucjami artystycznymi właśnie w ramach województwa oraz powtarzające się przepływy artystów lokalnych między tymi placówkami (które istniały już na długo przed ostatnimi zmianami administracyjnymi).

Zarys historii śląskiego subpola sztuki

Przedstawienie krótkiej historii śląskiego subpola sztuki (które, jak powiedzieliśmy, pojmujemy w tej pracy w granicach obecnego województwa śląskiego) rozpoczniemy od momentu zakończenia II wojny światowej. Przyjęcie takiej cezury nie wynika z arbitralnej decyzji, lecz podyktowane jest faktem wcześniejszej nieobecności ugruntowanego środowiska artystycznego na Śląsku i w Zagłębiu. Podczas gdy w centralnych obszarach pola, w Warszawie czy Krakowie, kształtowała się dynamiczna struktura walki, głównie między środowiskiem kolorystów (kapistów), którzy przed samą wojną stali się nową ortodoksją a ówczesną awangardą, w regionie dominował artystyczny ruch amatorski. Nieliczne wyjątki, w postaci artystów zakładających w 1929 roku Związek Zawodowy Artystów Plastyków Śląskich (w momencie likwidacji, w 1935 roku liczył zaledwie 34 członków) czy towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (Ligocki 1982: 71) nie mogły ukształtować regionalnego subpola. Przyczyna leżała między innymi w braku publiczności wyposażonej w odpowiedni kapitał kulturowy oraz nieobecności szkolnictwa artystycznego, a to właśnie studenci tego rodzaju uczelni stanowią pierwszą i najważniejszą grupę widzów galerii i muzeów. Mimo że w roku 1936 powstała w Katowicach Wolna Szkoła Sztuk Plastycznych, załączek uczelni wyższej, to stało się to zbyt późno, aby przyczynić się do ukształtowania artystycznego uniwersum. Wojna przerwała te wysiłki.

Po zakończeniu II wojny światowej narodowe pole sztuki zostało dość szybko zrekonstruowane. Koloryści, przyjmując pozycje dobrze ugruntowanej ortodoksji, opanowali instytucje władzy w polu: miesięcznik „Głos Plastyków”, zarząd Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), a także uczelnie artystyczne (Rotenberg 2005: 27). W ten sposób mieli możliwość kształtowania dyskursu o sztuce zgodnie z własnym interesem i pozycją. Po drugiej stronie ulokowali się kontynuatorzy przedwojennej awangardy – wchodzący do pola „młodzi heretycy”, próbujący podważyć kapistyczną ortodoksję. W regionie,

z racji nieobecności podobnej, odziedziczonej z okresu międzywojennego lokalnej przestrzeni możliwości, subpole należało ukształtować od zera. Sieć relacji zaczęli tworzyć osiedlający się artyści przyjezdni, i twórcy lokalni. Ważnym aspektem instytucjonalizacji sztuki w tym okresie było powstanie w 1947 roku w Katowicach filii Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Tworzenie subpola przerwane zostało jednak za sprawą równoczesnych zmian w polu politycznym i pochodnych wobec nich przekształceń w polu artystycznym. Wprowadzenie stalinizmu odbiło się w świecie sztuki nastaniem symbolicznego ładu socrealistycznego, będącego – jak zauważyła Irena Rychłowska (1994: 153) – „klinicznym przypadkiem utraty autonomii przez pole artystyczne”. Na Śląsku socrealistyczna ortodoksja objawiła się przede wszystkim w sztuce plakatu, narzędzia *par excellence* propagandowego, uprawianego na lokalnej uczelni, która wówczas przekształciła się w Wydział Grafiki Propagandowej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

W odpowiedzi na istniejący stan rzeczy, w 1953 roku powstała grupa St-53, która stanowiła pierwszą próbę przełamania dogmatyki socrealistycznej (Ligocki 1977: 14). Artyści tej grupy, posługując się teorią znanego awangardzisty Władysława Strzemińskiego, próbowali wprowadzić konkurencyjne klasyfikacje w zakresie sztuki. Sytuacja ta przypominała, zachowując wszelkie proporcje, opisywaną przez Bourdieu (1993b: 238) rewolucję symboliczną Éduarda Maneta, skierowaną przeciwko monopolowi francuskiej Akademii Sztuk Pięknych (narzucającej zasady uprawiania sztuki, hierarchię tematów, system nagród itp.), a której efektem było ukształtowanie w pełni autonomicznego pola sztuki. Podobnie jak tam, artyści z St-53 starali się zmienić „zasady widzenia” (posługując się „Teorią widzenia” Strzemińskiego); podobnie jak tam występowali w imieniu „czystości” sztuki – przeciw podporządkowaniu władzy heteronomicznej (Zagrodzki 2004: 167).

St-53 nie udało się przekształcić struktury całego pola; rewolucja symboliczna rozpoczęta przez grupę przyjęła formę „rewolucji niedokończonej”. Z jednej strony zaczęła się ona zbyt wcześnie – nie była zsynchronizowana ze zmianami w polu politycznym (odwilż nastąpiła w 1956 roku, kiedy grupa już się rozpadała), z drugiej, zabrakło instytucji, podmiotów, które by działalność grupy wsparły. Zasługą grupy było wszakże otwarcie lokalnego uniwersum sztuki na zmiany i początek tworzenia struktury dychotomicznej subpola, podzielonego na sektor heteronomiczny, bliski siłom politycznym w polu władzy, gdzie uprawia się sztukę oficjalną, zachowawczą i łatwo akceptowalną oraz sektor autonomiczny, naznaczony działalnością poszukującą, bardziej hermetyczną. Zauważyć trzeba, że w śląskim subpolu osie ortodoksja/heretodoksja i autonomia/heteronomia zaszły na siebie (u Bourdieu się przecinają). Oznacza to, że pozycja ortodoksji łączyła się bezpośrednio z zależnością od sił zewnętrznych – głównie politycznych. Heretyckie podważenie dominujących

podmiotów w subpolu równało się zaś zachowaniu dystansu wobec władzy heteronomicznej.

Sektor pierwszy rozwijał się w oparciu o sztukę plakatu i malarstwo głównego nurtu – kapizm. Plakat, który dość szybko stał się regionalną specjalnością, określającą specyfikę tutejszej Akademii przestał być li tylko narzędziem propagandowym, ale jego rozwój nadal wiązał się z bliskością wobec pola polityczno-biurokratycznego. Rolę łącznika przyjął utworzony w 1956 roku oddział Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, którego zamówienia oraz konkursy stanowiły ważną część *struktury wsparcia* artystów. Jej socjologiczny sens nie zawiera się wyłącznie w dostarczaniu zasobów ekonomicznych, ale także w sankcjonowaniu (Zolberg 1990: 138–139). Przyczynił się tym samym do utwierdzania dominującej definicji sztuki, sposobu jej uprawiania i odbioru. Struktura ta ulegała później uzupełnieniu o ważną imprezę – Biennale Plakatu, które od 1965 roku organizowane jest w Katowicach.

Po drugiej, autonomicznej stronie subpola pojawiły się kolejne grupy; najpierw w 1964 roku Arkat (Artyści Katowiccy), potem – w 1967 roku – Oneiron.

Działalność grupy Oneiron była szczególnie interesująca, gdyż egzemplifikowała usytuowanie niemalże całej lokalnej sztuki poszukującej (nieortodoksyjnej) w PRL-u w przestrzeni narodowego pola sztuki. W swych strategiach artystycznych i wypowiedziach artyści sytowali się zarówno wobec ortodoksji lokalnej, jak i wobec heterodoksji w polu narodowym. Henryk Waniek, emblematyczna postać Oneironu, wspomina: „odstawaliśmy od ówczesnych standardów nowoczesności artystycznej. [...] Nie wpisywaliśmy się w układny szereg awangardowych ekscesów [...]. Bo widzieliśmy przecież, że ‘awangarda’ łąsi się do państwowej kasy i korzysta z niej bez wielkich skrupułów” (Waniek 2004: 179). Wypowiedź jest klasycznym przykładem zmagania nowo przybyłych do pola (awangardy) z awangardą konsekrowaną (Bourdieu 1993b: 82). Motyw zaprzędania się jest tutaj typowy, interesująca jest jednak automarginalizacja. Wy tłumaczyć ją można jako efekt przemocy symbolicznej, wywierany w tym przypadku przez centrum pola, w wyniku czego – jak zwykle w podobnych sytuacjach – obiektywnie zdominowani „zmierzają przede wszystkim do przyznania sobie tego, co, rozkład im przyznaje, odrzucając to, co zostało im odmówione” (Bourdieu 2005: 579).

Nie bez znaczenia jest, że w tamtym okresie, wraz z początkiem lat siedemdziesiątych nastąpiły strukturalne przekształcenia w polu władzy – między polem sztuki a polem politycznym. Nowa ekipa (Edwarda Gierka), szukając legitymizacji, pozwoliła na kontrolowaną autonomię pola artystycznego – dotyczyło to przede wszystkim awangardy (Piotrowski 2005: 309). Wybór tego właśnie obszaru sztuki jako narzędzia legitymizacji zgodny był z paradoksem panowania, wyjaśnionym przez Bourdieu (2006: 149): „władza, której podstawą jest (fizyczna lub gospodarcza) siła, może ulec uprawomocnieniu tylko

przez władzę, której nie można podejrzewać o posłuszeństwo sile”. Awangarda, z założenia niezależna, ale działająca w centrum, a więc blisko władzy politycznej, popierana przezeń (np. w postaci wyjazdów zagranicznych) dość szybko wykorzystała tę sytuację.

Monopol na prawomocną wizję sztuki w autonomicznym sektorze pola zaczęła przejmować warszawska galeria Foksal, główny łącznik z polem globalnym, współpracująca ze znanymi krytykami, którzy doprowadzili do panowania nad dyskursem sztuki, dezawuuując przeciwników z innych ośrodków (Krajewski 2003). Poszukujący, dalecy od ortodoksji artyści lokalni, pozbawieni zarówno odpowiednich środków symbolicznych, jak i materialnych, aby podjąć walkę „wybierają”, zgodnie ze swymi wyjściowymi pozycjami i dyspozycjami (peryferyjność), miejsca dlań społecznie przeznaczone. Zmierzając ku pozycjom „czystym”, ale zdominowanym (niesplamionych flirtem z władzą), uczynili, zgodnie z logiką ofiar przemocy symbolicznej, cnotę z konieczności.

Innym charakterystycznym rysem śląskiego subpola sztuki była robotnicza twórczość amatorska. Artyści naiwni, ślascy prymitywiści, rozwijali swoją twórczość już przed wojną. Postacią centralną był wówczas Teofil Ocieпка, który zaszczerpił u swych uczniów elementy okultyzmu, objawiające się aspektami mitologicznymi w ich twórczości. W ten sposób pojawił się temat „magicznego Śląska”, obecny później w szeregu prac, także tych z głównego nurtu subpola. Sami ślascy prymitywiści zaistnieli dzięki wsparciu instytucji państwowych (przyszkolowe domy kultury itd.), ale także za sprawą konsekracji artystów zawodowych. Interes profesjonalistów w uprawomocnieniu (najczęściej jedynie częściowym) artystów naiwnych był dość jasny – ci ostatni poprzez swoją obecność wzmacniali ideologię charyzmatyczną, konstytutywną dla całego pola, a uznającą, wbrew socjologicznej prawdzie, że twórczość artystyczna ma charakter indywidualny, stanowi dar objawiający się niezależnie od istniejących sił społecznych (Bourdieu 2001: 377).

W latach osiemdziesiątych w śląskim subpolu, podobnie jak w całym polu narodowym, doszło do charakterystycznego przesunięcia. W 1981 roku ZPAP poparł „Solidarność” w wyniku czego, dwa lata później, rozwiązano go. Artyści, szukając autonomii, trafili pod skrzydła Kościoła katolickiego, gdzie paradoksalnie znaleźli się w obszarze nowej heteronomii. Twórczość artystyczna tamtego czasu pozostawała pod jego wpływem, także w zakresie tematyki – charakterystycznym rysem stało się mieszanie estetyki i etyki (Szczypka-Gwiazda 2001: 467), co było wyraźnym odejściem od ideałów autonomii („estetyki czystej”).

Lata dziewięćdziesiąte, przemiany polityczne i ekonomiczne, przyniosły zmiany w sztuce. Sektor heteronomiczny subpola, związany z katowicką ASP, zgodnie ze swoją dawną linią sztuki użytkowej (grafika plakatowa), wprowadza-

dziła sztukę *designu*, która ma silne rynkowe znaczenie. Sektor autonomiczny pozostał słabo widoczny w całości polskiego pola sztuki. Wyrazistym potwierdzeniem marginalizacji jest fakt, że właściwie tylko jedna postać z tego nurtu, Andrzej Szewczyk, usytuował się i zauważony został w centrum pola. Co ważne, stało się to nie za sprawą instytucji lokalnych, ale centralnych – wspomnianej już galerii Foksal. Oznacza to, że przez kilka dziesięcioleci układ relacji w polu (szczególnie w sektorze autonomicznym), w zakresie relacji centrum/śląskie peryferie nie uległ znaczącej zmianie.

Struktura subpola dzisiejszego – walka klasyfikacji

Strukturę obecnie funkcjonującego subpola określimy przez pryzmat działalności lokalnych galerii sztuki. Wybór tych właśnie podmiotów podyktowany jest nieobecnością innych aktorów, którzy w warunkach rozwiniętego rynku sztuki nadają kształt polu – mowa tu o marszandach i kolekcjonerach sztuki (Moulin 1987). W regionie brakuje także krytyków oraz kuratorów wystaw (którymi najczęściej stają się osoby prowadzące galerie), co sprawia, że podmiotami decydującymi o grze sił, oprócz samych artystów, są przede wszystkim galerzyści.

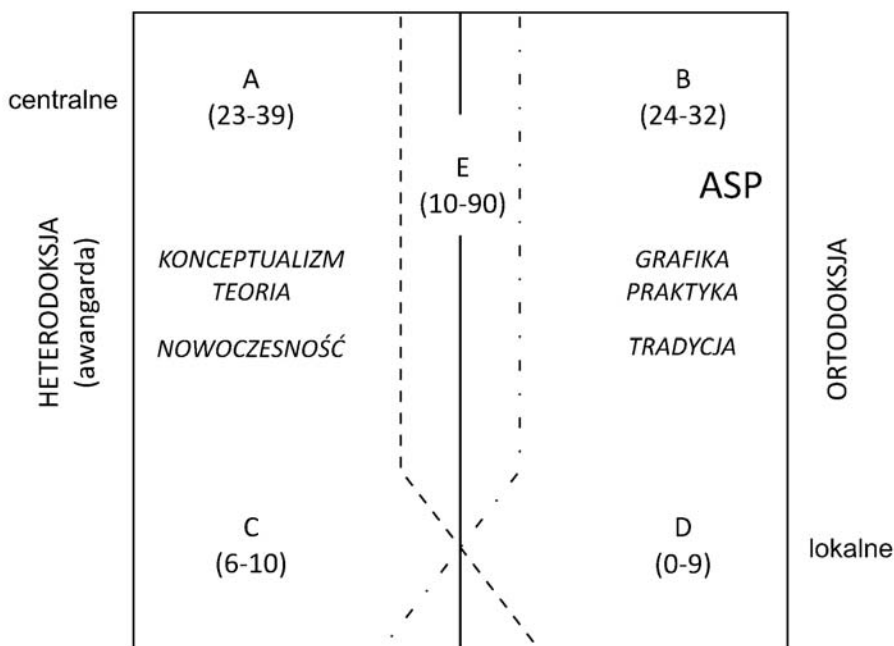
Przedmiotem badań było czternaście galerii. Z pierwotnej grupy 120 podmiotów w ten sposób się określających (z czego zdecydowana większość to jedynie sklepy z dziełami sztuki) wybrano tylko te placówki, które poruszają się w szerokim, wieloaspektowym spektrum sztuk wizualnych, prowadzą zmienną działalność wystawienniczą oraz posiadają własną stronę internetową.

Galerie poddano dwutorowemu badaniu. Po pierwsze, chcąc określić ich kapitał symboliczny, a więc pozycje w subpolu, zanalizowano je pod kątem kategorii wystawiających tam, w latach 2007–2008, artystów. Powstała w ten sposób lista 1003 nazwisk, które poklasyfikowano w dwie grupy: konsekrowanych i niekonsekrowanych. Kryterium konsekracji była obecność bądź w ogólnopolskiej, narodowej kolekcji „Znaki czasu”, bądź na liście dwóch najważniejszych rankingów sztuki w Polsce, magazynu „Obieg” i „Polski Kompas Sztuki” (w latach 2007–2008). Pozycje galerii w hierarchii subpola określono przez liczbę wystawiających w nich artystów konsekrowanych (ogółem 287 nazwisk).

Po drugie, przeprowadzono wywiady częściowo skategoryzowane z osobami prowadzącymi wybrane galerie. Jednym z najważniejszych celów tej części badań była charakterystyka zawartych w habitusie kategorii widzenia i oceniania sztuki. Habitus galerzysty, jako „struktura strukturująca” jest tutaj niezwykle ważny, gdyż określa profil galerii, specyficzną estetykę pokazywanych w niej prac. Sama galeria zaś, podobnie jak każdy inny podmiot produkujący lub współprodukujący dobra symboliczne (np. gazeta), pozostaje „zasadą genera-

tywną, tworzącą opinie, postawy, 'pozycje'" (Bourdieu 1993b: 282); kreuje zatem określone środowisko, zarówno artystów, jak i publiczności (badani galerzyści przyznali, że każda galeria nie tylko pokazuje artystów o zbliżonej estetyce, nierzadko współpracując stale z wybranymi, ale posiada także rdzeń stałych odbiorców). Można tedy powiedzieć, że kategorie mentalne galerzystów w zakresie sztuki reprezentują, w przybliżeniu, klasyfikacje estetyczne całego, bliskiego im artystycznego *milieu*.

Analiza pokazała więc rozkład galerii według posiadanego kapitału symbolicznego oraz przecinający się z nim drugi rozkład, określający podział na galerie ortodoksyjne i heretyckie (awangardowe). Podział drugi definiuje główną oś walki w śląskim subpolu sztuki (Diagram 1). Seria pytań, dotycząca preferencji w zakresie sztuki, pozwoliła sklasyfikować galerzystów (i reprezentowane przezeń środowiska) na zwolenników sztuki klasycznej i zwolenników awangardy. Pierwsi, umiejscowieni na diagramie na pozycjach po prawej stronie, pytani o swoich ulubionych artystów, także tych pokazywanych w prowadzonej przez siebie galerii, wybierali artystów dawno uznanych, często już nieżyjących, natomiast galerzyści umiejscowieni po lewej stronie diagramu, mówili najczęściej o twórcach relatywnie młodych, poszukujących, nierzadko kontrowersyjnych. Podział ów wiąże się z konkretnymi dyscyplinami i nurtami w sztuce. „Ortodoksi” są admiratorami grafiki, tradycyjnego malarstwa i tradycyjnej rzeźby, niechętni wobec nowych technologii, podkreślający znaczenie tradycyjnego warsztatu: „Fakt, że troszeczkę też mało pokazujemy, pokazujemy rzeczy tych z nowych mediów, typu jakieś tam projekcje multimedialne. Wiemy, że to jest bardzo modne, ale ja osobiście [...] do końca tego, powiem szczerze, tych rzeczy nie rozumiem. Nie wiem, może to już jest, jakieś już, kwestia pokoleń i tak dalej. Generalnie skupiamy się na, na dobrym, warsztatowym i na dobrym, dobrym malarstwie i rysunku” (W12). „Heretycy” z kolei wybierają nowoczesne dyscypliny, sztukę wideo i multimedia. Z jednej strony, stawiają na myśl, ideę, która mówić ma nad bezrefleksyjnym fetysyzowaniem warsztatu – co nazywane jest „uczoną ignorancją”, z drugiej, odrzucają, w duchu „czystości sztuki”, wszelką cyniczną kalkulację: „Sztuka interesuje mnie jako potencjał [...] poszukiwania jednak jakiejś wiedzy [...]. Nie podobają mi się sztuka, która kłamie, albo która obliczona jest tylko [...], która jest 'uczoną ignorancją', która już wie [...] To jest dziewięćdziesiąt procent różnych akademii [sztuk pięknych]” (W3). Kierunkiem w sztuce, który jest szczególnie ceniony przez „heretyków”, pozostaje konceptualizm. Nurt ten jako narzędzie w walce symbolicznej jest tutaj szczególnie użyteczny, gdyż zwracając uwagę na koncepcję, ideę, myśl w sztuce (często w wyniku tego odrzucający sam artystyczny artefakt), nawiązuje do uniwersalnego w całym polu produkcji kulturowej (którego pole sztuki jest częścią) prymatu teorii nad praktyką.

Diagram 1. Śląskie subpole sztuki

W nawiasach zaznaczono maksymalną i minimalną liczbę artystów konsekrowanych pokazywanych w galeriach w poszczególnych polach (sektory A, B i C liczą po 2 galerie, D – 5 galerii, E – 3 galerie)

W wyniku tego sztuka ortodoksyjna może być określona jako bezmyślny perfekcjonizm, a jej twórcy „uczonymi ignorantami”, co czyni z nich jedynie rzemieślników i odsyła, w oczach awangardy, poza pole sztuki. Podział ów jest wzmacniany poprzez zaakcentowanie przez galerzystów ortodoksyjnych (szczególnie sytuujących się w zdominowanej części pola) kwestii użyteczności, funkcji sztuki, będących, jak pokazano wcześniej, wyrazem, charakterystycznego dla klas niższych „smaku konieczności”, biegunowo różnego wobec stojącego wyżej, w obiektywnej hierarchii, „smaku wolności” klas wyższych (akcent położony na formę i „bezcelowość” sztuki). Niechęć wobec „refleksyjności” i nacisk na funkcję sztuki dobrze ilustruje wypowiedź galerzysty z sektora D subpola: „zadziwiają mnie te wszystkie opcje multimedialne, które teraz są. Natomiast jest wiele rzeczy, których nie rozumiem, a więc nie staram się, teraz nie będę starać mówić, o czymś, na czym się nie znam. Niekoniecznie instalacje [jedna ze współczesnych dyscyplin sztuk wizualnych], dlatego, że często są też dla mnie niezrozumiałe. Ludzie czasem lubią wejść do galerii, bo chcą wiedzieć, co jest namalowanego i *po co to jest*. Ja rozumiem, że *sztuka ma czegoś uczyć*

i *ma na coś uwrażliwiać*, ale wolę jak to jest wszystko troszkę bardziej czytelne, *nie jest tak strasznie przemysłane*.” (W13, wyróż. T. W. i J. W-W).

Rysuje się zatem dość klarowny schemat opozycji: klasyka *versus* awangarda, tradycja *versus* nowoczesność, młodość *versus* starość, praktyka (warsztat) *versus* teoria (myśl, idea) – które nasycane są, w zależności od frakcji, kategoriami o przeciwnych znakach. I tak dla ortodoksji szacowna tradycja, źródło trwałych artystycznych wartości, przeciwstawiać się będzie artystycznym, przelotnym nowinkom, z kolei dla awangardy, reprezentowanej przez adwersarzy, tradycja jest zastygła i pusta, winna więc być zastąpiona bądź uzupełniona czymś nowym, świeżym.

Zarysowany schemat odpowiada dwóm społecznym rzeczywistościom, rozdzielającym śląskie subpole z przeciwnych kierunków: lokalnego i centralnego. Prawa, ortodoksyjna część pola mocno osadzona jest w sieci regionalnych instytucji, spośród których znaczenie decydujące ma katowicka Akademia Sztuk Pięknych. Jako instytucja o wysokim kapitale symbolicznym posiada zdolność narzucania pozostałym aktorom kategorii postrzegania i oceny. Zgodnie z typową logiką uczelni artystycznej pozostaje, przynajmniej w swej dominującej części, na stanowiskach konserwatywnych (Bourdieu 2001: 228–229); w lokalnym układzie oznacza to ochronę „śląskiej specyfiki”: grafiki użytkowej, tradycyjnego malarstwa okraszonego nierzadko „śląską magicznością”, a więc tych dyscyplin i kierunków, które od lat uprawiane są przez miejscowych, uznanych w subpolu artystów – przede wszystkim akademików, a które z niechęcią traktowane są przez awangardę.

Artyści z katowickiej ASP oraz, w mniejszym stopniu, ze stojącego niżej w hierarchii cieszyńskiego Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, znajdują podziw w prawej, zdominowanej części pola (sektor D), co jest przejawem sprawowania władzy nad przestrzenią dyskursu o sztuce w lokalnym subpolu.

Jest to efekt, jak można sądzić, szczególnej dyspozycji galerzystów i osób w galeriach zatrudnionych bądź pozostających w ich radach (w prawej części pola przeważają praktycy – absolwenci akademii, z lewej teoretycy – najczęściej historycy sztuki).

Dodać trzeba, że galerie ortodoksyjne pozostają w bliskości wobec dominujących sił w śląskim polu władzy, przede wszystkim politycznych, ale także akademickich i religijnych. Galerie awangardowe, ze względu na charakter działalności (są to bądź galerie całkowicie niezależne, bądź z dużym stopniem niezależności) pozostają relatywnie autonomiczne wobec nich.

Widać więc, że przedstawione wcześniej nakładanie się osi ortodoksja/heterodoksja i autonomia/heteronomia nadal się odtwarza. Jest to spowodowane przede wszystkim tym, iż mamy do czynienia z subpolem, a nie polem (co oznacza ograniczoną przestrzeń dla wielowymiarowych walk symbolicznych). Co prawda pojawia się tu rozróżnienie na aktorów o różnym poziomie kapita-

łu symbolicznego, jednak jest to rozkład, który przecina w poprzek opozycję między ortodoksją i herezją. W wymiarze lokalnym subpola dwie opisane frakcje nie różnią się znacząco pod względem posiadanego kapitału symbolicznego, jednak w przypadku ortodoksji pozycja wzmacniana jest przez dłuższy czas przebywania w subpolu (co przekłada się na społeczną widoczność) oraz, powiązaną z tym, bliskość wobec sił politycznych i biurokratycznych. Z kolei kiedy subpole odnosimy do całości narodowego pola, okazuje się, że heterodoksja dysponuje znacznie wyższym kapitałem symbolicznym (w galeriach awangardowych wystawiało ponad trzy razy więcej konsekrowanych artystów obecnych w rankingu magazynu „Obieg”, który w przeciwieństwie do „Kompasu sztuki” i kolekcji „Znaki czasu” stanowi wyraz hierarchii ustalonej w centrum narodowego pola). A zatem, adwersarze mają różne interesy związane z ulokowaniem przestrzennym – heterodoksja odnosić się będzie do centrum pola, ortodoksja (a przynajmniej jej część) do regionu; w strategicznym interesie tej ostatniej jest przekształcenie subpola w pole – zamknięcie się w lokalnych walchach, podtrzymywanych przez stawki, nad którymi panuje.

Śląskie supbole sztuki wobec pola narodowego

Regionalna awangarda w swych działaniach szuka wsparcia w rdzeniu narodowego pola sztuki. Polskie pole pozostaje obszarem dość ściśle scentralizowanym z jądrem grawitacji sytuującym się w Warszawie. Jak pokazały ogólnopolskie badania (Wowrzeczka 2005), porządek polskiej sztuki, jej kształt i znaczenie, szczególnie w obszarze poszukującym, awangardowym, po 1989 roku określany był przez trzy główne warszawskie instytucje: galerię Zachęta, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Galerię Foksal, z której wyłoniła się Fundacja Galerii Foksal (FGF). W ostatnich latach do gry weszły także nowe, komercyjne galerie, spośród których jedną z najważniejszych jest warszawski Raster. Dzisiaj, FGF, dzięki dostępowi do międzynarodowego kapitału społecznego, po części odziedziczonego jeszcze po Galerii Foksal, stanowi główny węzeł – w znaczeniu Castellsa (2007: 413) – łączący polskie pole sztuki z polem globalnym. Opisane usytuowanie pozwala FGF, wspólnie z instytucjami wspierającymi, na znaczące decydowanie o sztuce w Polsce.

Walka pomiędzy najważniejszymi galeriami w Polsce jest w praktyce walką o – jak to określa Bourdieu (1993b: 121) – władzę konsekrowania, „tworzenie” artystów, nadawania „nazwiska”, co zawsze odbywa się na zasadzie kooptacji. Najbardziej znaczące w polu galerie, które wraz ze współpracownikami zeń podmiotami (kuratorami, mediami) dysponują monopolem na prawomocne wywieranie przemocy symbolicznej, tworzą strukturę ogólnopolską, funkcjonującą podług logiki sieci, w sensie zarysowanym przez Castellsa

(2007: 468) – włączają w sieć tych aktorów (galerie regionalne), którzy zgodni są z kodem kulturowym sieci (podobne rozumienie i klasyfikacja sztuki). Rzec także odbywa się na zasadzie kooptacji – w bezpośrednich kontaktach, przede wszystkim podczas wernisaży. Jak przy każdej kooptacji, znaczenie ma tu zarówno pozycja podmiotu (danej galerii w polu), jak i dyspozycja – nawet niezauważalne detale cielesnej *hexis* (wygląd, sposób wyrażania się, a nawet ubierania; zaobserwowano na przykład, że przedstawiciele galerii awangardowych ubierają się w sposób bardziej „młodzieżowy” niż przedstawiciele galerii ortodoksyjnych).

Lewa część śląskiego subpola znajduje się w sieci centralnych instytucji konsekrujących (na diagramie sektor A, w mniejszym stopniu sektor C). Powiązania te mają różny charakter, od bardzo silnych relacji interpersonalnych (pełnej kooptacji), do sporadycznej współpracy przy poszczególnych projektach. W każdym przypadku jest to jednak współdziałanie z pozycji zdominowanych. Mimo to, włączenie w centralną sieć daje szereg korzyści. Po pierwsze, włączenie owo jest aktem konsekracji, w sposób wydatny zwiększa więc kapitał symboliczny galerii. Po drugie, daje możliwość promocji własnych artystów. Jak to wyraził jeden z galerzystów: „Jeżeli chodzi o sztukę w ogóle, jest bardzo duża centralizacja [...]. Jeżeli coś ma zaistnieć, musi przejść przez sito warszawskie” (W5). Inny galerzysta dodaje: „Cała grupa wystaw jest związana z Warszawą, z tymi ludźmi, którzy współpracują, czy z Fundacją Foksal czy Rastrem. Wiadomo, że główny ciąg jest związany z Warszawą. [...] ośrodkom, które współpracują z nimi pokazując Warszawę, udaje im się wcisnąć, wcisnąć artystów od siebie” (W8).

W przypadku śląskiego subpola ma to jednak miejsce wyłącznie do pewnego poziomu: nieliczni artyści, których udało się przez lokalne galerie wypromować, dość szybko przejęci zostali przez podmioty z centrum. Można zatem powiedzieć, korzystając z religijnej metaforyki Bourdieu (1993b: 123), że pozycja śląskich galerii predystynuje je wyłącznie do rozpoczynania procesu kanonizacji, ostatecznej konsekracji dokonuje się w centrum. Z tego też względu większość świadomie rezygnuje z chęci pełnej konsekracji lokalnych artystów: „na przykład tak jak było z [nazwisko lokalnego artysty], że, że tutaj zrobiliśmy mu parę wystaw. No i [warszawska galeria] go dostrzegło. Oczywiście to nie, że mamy pretensje jakieś, ale to nam pokazało, że na pewno, u każdego z tych artystów, którego my byśmy jakoś wypromowali, oni by, oni sami, oni sami by poszli do galerii, które mają większe możliwości, [...], jak te, co są w Warszawie [...]. Bo oni wtedy, ta Warszawa, ma bliżej do większych miast, znaczy do europejskich, no nie zostaliby u nas” (W2).

Ponadto, centralne usieciowienie pozwala na ucieczkę od oddziaływania sił lokalnych. Miejscowi ortodoksyjni artyści, dzięki bliskości i wieloletniemu wsparciu pól politycznych i biurokratycznych, mają możliwość nacisku na ga-

lerie regionalne, w przeważającej mierze mające status galerii miejskich (w ich radach programowych są przedstawiciele samorządów). Nacisk najsilniej odczuwany jest przez te podmioty, które sytuują się w punkcie neutralnym subpola, między ortodoksją a heterodoksją (sektor E), gdyż one właśnie obdarzone są wysokim kapitałem symbolicznym. Galerzyści z pozycji neutralnych mentalnie sytuują się po lewej stronie subpola, jednak prowadzone przezeń placówki są, z wyjątkiem jednej (o najsłabszym z nich kapitale), w gestii tutejszych władz politycznych. Z tego też względu zmuszone są prowadzić „podwójną grę” – z podmiotami centralnymi i lokalnymi. Wyjaśnia to jeden z galerzystów: „Wiadomo, że musisz współpracować ze środowiskiem, bo od razu byłby bunt [...] Tutaj są duże naciski, wiesz, żeby pokazywać, wiesz, to środowisko, tych artystów, niby uznanych, którzy w rzeczywistości poza Śląskiem nie mają żadnego znaczenia. I tak to wygląda” (W8).

Lokalność odseparowana

W odpowiedzi na herezję korzystającą z zasobów centrum narodowego pola, lokalne siły, szczególnie ich zdominowana część, tworzą relatywnie odseparowany mikrokosmos, z własnymi hierarchiami, klasyfikacjami i stawkami, wspieranymi przez strukturę powiązanych ze sobą instytucji. Uniwersum to podtrzymuje nurty i dyscypliny w sztuce, które na skutek globalnych przesunięć narodowego pola sztuki znalazły się na marginesie. Przykładem może być chociażby plakat – medium, które w wyniku zmian technologicznych straciło swój pierwotny sens i miejsce w polu sztuki – w Katowicach nadal jest podtrzymywane, przede wszystkim poprzez Biennale Plakatu odbywające się w katowickiej galerii BWA. Towarzyszą temu dyskursy, które nieustannie odnoszą się do przeszłości będącej źródłem legitymizacji teraźniejszości.

W recenzji z ważnej wystawy „Jestem”, mającej miejsce w 60. rocznicę istnienia tutejszego ZPAP i gromadzącej „śląskie środowisko twórcze”, znajdujemy charakterystyczną treść, ilustrującą logikę funkcjonowania tego świata: „Z pewnością na twórczości artystów *stąd* swoje piętno odcisnęła *graficzna proveniencja* ich twórczości. I jest to charakterystyczny wyróżnik po dziś dzień [...]. Wszyscy [...] stanowią grupę, którą Irma Kozina określa (za Donaldem Skupinem) *New Old Masters*. Kto to taki? Ano ci, którzy *nie podąжали za nowinkami światowego konceptualizmu*, którzy *‘funkcjonowali na obrzeżach przestrzeni okupowanej przez konceptualistów’*. To swoisty *powrót do akademizmu*, do bycia *‘dawnym mistrzem’* w najlepszym rozumieniu tego słowa” (Konopelska 2006, wyróż. T. W., J. W-W).

Artyści „stąd” stoją na straży ortodoksji, grafiki zmarginalizowanej w centrum pola i utożsamianej przez nową awangardę z twórczością komercyjną.

W odpowiedzi na „modny konceptualizm” prezentują dobrze ugruntowaną „tradycję”, która w konkretnej twórczości odnosi się do samego Śląska, mitycznego i magicznego, ale zawsze odsyłającego do przeszłości. Staje się dość jasne, że nacisk na „tradycję” oznacza tu chęć zachowania zdobytych w przeszłości pozycji w subpolu; dyskurs tradycji jest więc ważnym zasobem symbolicznym w walce.

Opisywane uniwersum, ortodoksja, która nie znalazła uznania mającego przyjść z wiekiem biologicznym (w postaci statusu klasyków) reprodukuje się, zachowując swoje struktury, zarówno społeczne, jak i symboliczne. Ważnym zwornikiem są konkursy – jak na przykład organizowany przez katowicki ZPAP „Praca Roku”. Konkursy te, mając formę „rytuałów instytucji” (Bourdieu 1991: 117 i nast.), konsekrują artystów, jest to jednak konsekracja na lokalną skalę. Jak wskazuje Bourdieu, akt konsekracji zależy od zbiorowej wiary w jego moc, a ta ograniczona jest do struktur regionalnych. Ma to pewne znaczenie dla młodych, wchodzących do pola twórców, jednak ich trajektorie, z racji specyfiki początku, sytuują się najczęściej w obszarze akademickim bądź na obrzeżach ciągle słabo rozwiniętego rynku sztuki. Dodać jednak należy, że same rytuały instytucji oprócz konsekracji osób, konsekrują samą różnicę, klasyfikację (odróżniającą sztukę „dobrą” od „złej”), która zapewnia ciągłość trwania całego uniwersum.

Ortodoksyjna część subpola sprawnie współgra z artystycznym światem akademickim. Między lokalnymi galeriami a uczelniami odbywa się ciągła wymiana symboliczna, podtrzymująca działanie całego układu. Uczelnie artystyczne mogą bowiem być płaszczyznami zabezpieczającymi niepewną artystyczną drogę. Dla części z tych, którym nie udało się zaistnieć w szerszym polu lub tych, którzy wybrali strategię niskiego, bezpiecznego lotu (w ramach zachowawczej, akademickiej estetyki) uczelnie oferują konsekrację pozartystyczną. Z pewnością nie dotyczy to wszystkich pracowników uczelni artystycznych, lecz znaczna część znajduje tam „nagrody pocieszenia” – konsekrację w postaci zinstytucjonalizowanego kapitału kulturowego, czyli akademickich tytułów (konsekracja prawdziwie artystyczna wedle kryteriów zarysowanych wyżej dotyczy zaledwie 13,4% pracowników katowickiej ASP i 11,5% pracowników Instytutu Sztuki UŚ). Kapitał ten można poddać konwersji w kapitał ekonomiczny bądź/i kapitał władzy akademickiej, odpowiadający tym stanowiskom na uczelniach, które związane są z kontrolą i zarządzaniem (Bourdieu 1988: 40).

Niezbędnym warunkiem uzyskania tytułu jest udział w wystawach, najlepiej potwierdzonych wydrukowaniem katalogu z pracami, co jest ekwiwalentem publikacji w polu naukowym. W odróżnieniu jednak od tego ostatniego, instytucjonalizacja w akademickim polu sztuki jest dość słaba, co skutkuje niemożnością zhierarchizowania galerii, w których kandydaci na doktorów czy doktorów habilitowanych pokazują swoje prace (na podobieństwo punktacji

czasopism w polu naukowym). W związku z czym otwiera się możliwość dla działalności galerii lokalnych, sytuujących się w zdominowanej części subpola. Wymiana symboliczna z akademikami pozwala im działać, korzystając z miana galerii profesjonalnej, samym zaś akademikom przynosi upragnione wystawy – z pewnością mało prestiżowe, a więc w polu niekonsekrujące, lecz dające możliwość awansu w akademickiej hierarchii.

Podsumowanie

Lokalna ortodoksja i heterodoksja oparte są na dwóch różnych zasadach, dwóch profilach temporalnych określających charakter ich funkcjonowania. Ortodoksja odnosi się do przeszłości, tradycji, przede wszystkim miejscowej, śląskiej jako zasobu symbolicznego, z czego wynika jej nacisk na statyczność, chęć zachowania istniejącego układu. Gra o lokalną tradycję jest grą o władzę – zachowanie tradycyjnych form, w równej mierze społecznych, jak i symbolicznych (artystycznych) oznacza zachowanie własnej, wypracowanej w przeszłości pozycji.

Heterodoksja także spogląda w przeszłość, ale z chęcią jej rewizji; ostatecznie zorientowana jest ku przyszłości, bo tam zawarta jest obietnica jej panowania. W regionalnym subpolu oznaczać to będzie „nowe odczytanie śląskiej tradycji” – strategię konieczną, gdyż odrzucenie *toposu* Śląska (i jego historii artystycznej), będące jednym z kluczowych elementów regionalnej przestrzeni możliwości, mogłoby spowodować automarginalizację z subpola. Widać zatem jak temat artystyczny czy też nurt w sztuce, związany w tym przypadku z regionalną specyfiką całości tutejszej kultury i historii subpola, jest tworzony i podtrzymywany przez określone interesy i niewidzialne struktury społeczne.

Śląskie subopole jako charakterystyczny obszar artystycznych peryferii, rozdzielane jest przez różne strategie przestrzenne ortodoksji i heterodoksji. Lokalna ortodoksja, szczególnie jej zdominowana część, chce się zamykać w swojej lokalności, bo tam znajduje miejsce swojego trwania, a raczej przetrwania. Miejscowa heterodoksja przeciwnie, otwiera się na nowe przestrzenie – wpierw narodowe, a w dalszej kolejności globalne. Awangarda premiuje przy tym dynamikę, co zgodne jest z jej wewnętrzną logiką (to awangarda nadaje ruch polu), ale także pozostaje strategią dobrze dostosowaną do charakteru współczesnego świata. Ilustruje to chociażby pojawiające się w dyskursie dzisiejszej awangardy słowo-klucz – projekt artystyczny – zapożyczone z języka nowego kapitalizmu (Boltanski i Chiapello 2005), a odnoszące się do potrzeby ciągłej zmiany, otwarcia na nowe doświadczenia i nowe przestrzenie. Śląska awangarda o wiele częściej niż ortodoksja uczestniczy w rozmaitych, narodowych i ponadnarodowych projektach artystycznych. Charakterystyczne jest jednak, że

wchodzenie w struktury globalne ma tu miejsce niemal zawsze za pośrednictwem centralnych węzłów w polu narodowym. Trzeba jednak wiedzieć, że globalizacja daje szansę na decentralizację narodowych układów społecznych, co niektóre podmioty, przede wszystkim galerie w innych częściach Polski (Gdańsk, Kraków, Poznań) zaczynają wykorzystywać. Czynią to poprzez wchodzenie w bezpośrednie powiązania międzynarodowe z pominięciem instytucji polskiego rdzenia sztuki. Śląski świat sztuki jak na razie korzysta, z tej możliwości w sposób bardzo ograniczony, co w przyszłości może przyczynić się do jego dalszego zdominowania i marginalizacji.

Literatura

- Becker, S. Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Boltanski, Luc i Eve Chiapello. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *Homo Academicus*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1993a. *Sociology in Question*. London-Thousand Oaks-New Dehli: Sage Publications.
- Bourdieu, Pierre. 1993b. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998a. *Acts of Resistance*. New York: The New Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998b. *On Television*. New York: The New Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998c. *Practical Reason*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Reguły sztuki*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Warszawa: Scholar.
- Bourdieu, Pierre. 2006. *Medytacje pascaliańskie*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *Zmysł praktyczny*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Bourdieu, Pierre i Alain Darbel. 1991. *The Love of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Castells, Manuel. 2007. *Społeczeństwo sieci*. Warszawa: WN PWN.
- Konopelska, Wiesława. 2006. *Jestem, czyli jestem*. „Śląsk” 11 (<http://www.alfa.com.pl/slask/200611/aktua.html> [data wejścia: 8.05.09]).
- Krajewski, Marek. 2003. *Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki*. „Zeszyty Artystyczne” 10: 29–51.
- Ligocki, Alfred. 1977. *Plastycy Śląska i Zagłębia*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Ligocki, Alfred. 1982. *Dynamika rozwoju plastyki w śląskim regionie wielkoprzemysłowym*. W: E. Chojecka (red.). *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*. Katowice: UŚ.
- Moulin, Raymond. 1987. *The French Art Market. A Sociological View*. New Brunswick–London: Rutgers University Press.
- Piotrowski, Piotr. 2005. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

- Rotenberg, Anda. 2005. *Sztuka w Polsce 1945–2005*. Warszawa: Stentor.
- Rychłowska, Irena. 1994. *Pole artystyczne. Wybrane elementy teorii Pierre'a Bourdieu a dyskurs polskiej sztuki*. „Kultura i społeczeństwo” 2: 145–161.
- Szczypka-Gwiazda, Barbara. 2001. *Malarstwo, grafika, rzeźba*. W: E. Chojecka (red.). *Sztuka na Górnym Śląsku*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Waniek, Henryk. 2004. *Przeciw ubeswatsnowolnieniu. Oneiron*. W: J. Zagrodzki (red.). *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, s. 173–185.
- White, Harrison C. i Cynthia A. White. 1993. *Canvases and Careers*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wowrzeczka, Joanna. 2005. *Ujeżdżanie sztuki*. W: M. Popczyk (red.). *Przestrzeń sztuki: obrazy–słowa–komentarze*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Zagrodzki, Janusz. 2004. *W kręgu Władysława Strzemińskiego. Grupa St-53*. W: tenże (red.). *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA, s. 167–169.
- Zolberg, Vera. 1990. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Silesian (sub)Field of Art. Origins, Structure, Meaning

Summary

The article shows a picture of the Silesian world of art (visual arts), treated as a part of the Polish artistic field. The authors, using Pierre Bourdieu's field theory, outline the origins and structure of the Silesian subfield and situate it in the national artistic space. The Silesian field of art is divided into two main areas: orthodox (classic art) and heterodox (avant-garde). These areas are supported by two forces: the former by the local, political and bureaucratic fields and the latter by the central forces of the national field of art. The analysis is based on research of Silesian contemporary art galleries.

Key words: artistic field, symbolic struggle, local/central, art gallery, consecration, capital.